رؤية صوفية للإنسان: شعرية قمصان يوسف عند شوقي بزيع

دكتورة/ عبير أبوزيد
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية وآدابها
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية- جامعة القصيم

والحزن كان يسابق عينيه
نحو دموع السفرجل،
أجمل إخوته كان
أشبههم خلقة بنحيب الثلوج
على قمر في الحداد

"شوقي بزيع

لا تصدق جمالك
صدق ظلالك فوق الجدار
وغص نحو وحل الحقيقة كيما تجدد
ما قوض الطين فيك

"شوقي بزيع"

-١-

بين يدي البحث

إن التيمة التراثية حمولة جمعية: الإرث الديني والجبر الإيماني لا يسمحان بالخروج عن مدلولاتها، لكن من المعلوم عن الشاعر استثمار إمكاناته الفنية وتراثه. إنه يقوم بشحن اللغة (وعاء الثقافة والإرث) بدلالات جديدة..

يوسف واحد من المكونات الجمعية التي تتمتع بسياج ديني، وسياج من الموروث لا يمكن كسره والخروج عليه، والشاعر مولد رؤى جديدة، فحين يتعامل شوقي بزيع مع تلك التسمية الجمعية يحملها بمعانة لحظته فهل إن تعامل شاعر أو أكثر مع تلك التسمية الجمعية يقود إلى رؤية واحدة، أم أن كل شاعر يحملها وقضيته الخاصة . تلك هي قضية البحث. فيوسف بمعاناته ورفعته مكون ديني متفق عليه لا يمكن الخروج عليه، يوسف حمل معاناة شوقي بزيع لا معاناة يوسف عليه السلام.

شوقي بزيع ابن الوطن الممزق والموزع على الطوائف بين نروني، وسـني، وشيعي، ودروزي، يريد أن يجد رباطا إنسانيا في سوءة الطين أو سوءة الإنسان التـي أورث يوسف ذروتها (ذروة السوءة) عسى أن يكون إخوة يوسف المعاصرين(شـعب لبنان الممزق) ما يكفي من العفة والتعالي على شهوة تهالك الوطن (لبنان) أملا فـي أن يعود سالما مثلما عاد يوسف..

ينتحل شوقي بزيع لتيمة يوسف في نصه ملامحا صوفية، وينثر علـى جـسد النص مصطلحات صوفية، إذ انفرد نصه بألفاظ خاصة يـستخدمها أهـل التـصوف يوظفها في إنتاج المعنى وتعزيز رؤيته الصوفية، لكي يهبط إلى وجدان يوسف، إلـى أعماقه مستجلبا الجمال الكامن في قلبه، الممتلئ بالحب الإلهي.. بمعنى أدق أن شوقي بزيع يقف عند يوسف وقفة شاعر يوظف الخطاب الصوفي عنصرا بنائيا فـي نـسيج "قمصان يوسف" .. وليس معنى هذا الكلام أن شوقي بزيع متصوفا يمارس التـصوف عمليا، أقول في اطمئنان شديد: شوقي بزيع ليس "متصوفا" يعـيش التـصوف قلبيـا ويمارسه عمليا بأن يتوحد مع المطلق، إنما هو شاعر يجيد المزج بـين فعـل القلـب "أرغب" وبين أفعال الحركة التي تجسد سوءة الطين أو سوءة الإنسان، الإنسان الـذي ينقسم داخله إلى مقدس ومدنس، إلى روحي وطيني.. وذلـك لأن" الـشاعر العربـي المعاصر لم يمارس التصوف العملي، أو كفلسفة، يتوحد فيها المتصوف مع المطلـق، ويتصل اتصالا مباشرا، يتسم بالصفاء، "صفاء المعاملة مع الله" فـذلك هـو التـصوف كممارسة أهله من متصوفة الإسلام"..[١]

شُغف شوقي بزيع بالرؤية الصوفية في توظيفه للتيمات التراثية، التـي ألفهـا توظيفا، وألفتها مخيلته تصويرا، ومن اليسير أن نبرهن على هكذا الرؤية الصوفية فـي لغته الشعرية في نصوصه، ومنها: "تفاحة الغياب- فراشات لابتسامة بـوذا- الرحيـل إلى شمس يثرب- مرثية الغبار- الشاعر- سراب المثنى"، وخير برهـان عـن هكـذا الرؤية الصوفية قصيدة مريم، التي يقول فيها على لسان مريم:

وصار مجدي كل مجدي/ أن أهب الخليقة/ ما تهز به نشيد الروح بعـدي/ كل النساء/ يضئن من جسدي/ شموع جمالهن المشتهاة/ وأذوب وحدي.

١ إبراهيم محمد المنصور: الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر١٩٤٥-١٩٩٥ -دار الأمين للنشر والتوزيع،مصر-د.ت-ص٩

فإذا كانت مريم شوقي بزيع في قصيدته "مريم" أخذت جمالا لا يوصف، لكنها لم تخير بين رغبتها وبين عفتها، مريم أجبرت أن تكون عفيفة، فإن يوسف شوقي بزيع يمثل الوجه الذكوري المقدس، الذي قاتل من أجل عفته؛ انتصر بجمال حضوره الذي لا يوصف على الطيني المدنس..

وبعد هذه المقدمة اليسيرة نعرج إلى التعرف في عجالة على شوقي بزيع الشاعر –لأنه شاعر غني عن التعريف– قبل دخول نصه: شاعر لبنانيٌّ من مواليدِ الجنوبِ في مطلعِ الخمسينيَّات. له حتى الآن العديد من المجاميعَ الشعريةٍ بدأها بعناوين سريعة لوطن مقتول عام ١٩٧٨م ولا زالَ يكتب بشفافية عن الأوطان والإنسان. صدر له مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد الثالث من أعماله الشعرية، الذي يضم المجموعات الست الأخيرة "صراخ الأشجار"،" لا شيء من كل هذا"، "فراشات لابتسامة بوذا"، "مدن الآخرين"، "الى أين تأخذني أيها الشعر "، و"الحياة كما لم تحدث". في المقدمة تحية من أدونيس، وعلى الغلاف الأخير شهادات من الشاعر الراحل أنسي الحاج، والشعراء بول شاوول، منصف الوهايبي، يوسف عبد العزيز ومحمد مظلوم. ولديه تحت الطبع "مسارات الحداثة " قراءة في تجارب الشعراء المؤسسين بدءاً بسعيد عقل، ونزار قباني، مرورا ببدر شاكر السياب، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، ووصولاً الى محمود درويش"[١].

والله من وراء القصد

١ الشاعر–اللبناني–شوقي–بزيع–الشعوب–مثل–الأنهار–تنظف–نفسها–بنفسها– https://www.mc/ doualiya.com/programs

the poetry of Youssef's shirts by Shawqi Bazi'

Dr. Abeer Abu Zeid

Associate Professor - Qassim University

Shawqi Bzei', the son of the homeland, torn and divided among sects between Neroni, Sunni, Shiite, and Druze, wants to find a human bond in the badness of the mud or the badness of the human being that Joseph bequeathed its peak (the peak of the bad) in the hope that Joseph's contemporary brothers (the torn people of Lebanon) will have enough Chastity and arrogance over the lust for the deterioration of the homeland (Lebanon) in the hope that it will return safely as Joseph did..

Shawqi Bzei', the son of the homeland, torn and divided among sects between Neroni, Sunni, Shiite, and Druze, wants to find a human bond in the badness of the mud or the badness of the human being that Joseph bequeathed its peak (the peak of the bad) in the hope that Joseph's contemporary brothers (the torn people of Lebanon) will have enough Chastity and arrogance over the lust for the deterioration of the homeland (Lebanon) in the hope that it will return safely as Joseph did..

-٢-

شوقي بزيع وفاعلية "يوسف الجميل" في ديوانه "قمصان يوسف"

شوقي بزيع يلفتنا من العنوان "قمصان يوسف" إلى أن القمصان هي مناط الرؤية، يفصل ليوسف قمصانا: نسيجها من الموروث الديني، وتفصيلاتها من المخيلة والأداء اللغوي، ولما كان قميص يوسف يتكرر ثلاث مرات في النص القرآني المعجز في سورة يوسف، فإن الشاعر يعمد إلى هذا النسق الثلاثي، فيقسم "قمصان يوسف" إلى ثلاثة قمصان تحمل كلية التجربة، وهي: قصيدة قميص التجربة- قصيدة قميص الشهوة- قصيدة قميص الرؤية؛ ليكشف عن سوءة الطين، ولينتصب يوسف الجمال الكامن في داخلنا، وعلينا لكي نكتشفه أن نهبط إلى آخر البئر، إلى الأعماق.

ويعبر شوقي بزيع عن فكرة تحقيق التجلي أو شهود الحق في صور أسمائه التي هي الأكوان[١]، تمهيدا لدخول المكون الديني يوسف فضاء النص في شخصية جديدة تنتحل ملامحا صوفية، في مشهد سردي وصفي هادئ الإيقاع، يبدأ من الكلي من الموجود الكوني ثم ينسرب إلى البعضي الموجود الإنساني.

فيستهل قصيدة قميص التجربة-القميص الأول الذي يُلبسه الشاعر شخصية يوسف- بثمان أسطر شعرية، تتأسس على خصيصة التحول، وتجسد فكرة وحيدة للكون والطبيعة، وهي فكرة عدوانية الكون والتصارع والغيرة بين الموجودات الكونية، وما هذه الغيرة الكونية إلا تعبيرا عن غيرة إخوة يوسف مفتاح الدلالة وبداية أزمة يوسف ويعقوب عليهما السلام، من خلال حزمة ثنائيات ضدية: الأرض/ السماء، الضعيف/القوي، الزمن/الانقطاع، الجمال/الغيرة، ويوظف الشاعر الإمكانات الدرامية فيتحدث بلسان راو عليم يروي حكاية وجودية، تجربة يوسف عليه السلام في البئر بعد أن يحورها الشاعر لتلائم تجربته المعاصرة، وتتابع الصور في القصيدة وتترابط في لحمة واحدة، ؛ فتطرح شبكة الاصطياد الافتراس بحدة وإضاءة، فكل شيء يرهص إليه، [٢]:

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص١٧٤.
٢ شوقي بزيع: قمصان يوسف-دار الآداب-بيروت-ص١٨

(١) قميص التجربة:

قبرات الحقول،/ تقافز قلب الثعالب/ حول الينابيع

ومن اللافت أن ميل شوقي بزيع إلى تشكيل الحركة في نسق ثلاثـي، يؤكـد قضية "ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينـة دون أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[١]، وقد مهد لنشوء النسق الثلاثي منذ تقسيم قمصان يوسف إلـى ثلاثة قمصان–كما أشار البحث–: **(قميص التجربة– قميص الشهوة– قميص الرؤية)**، ثم يأتي هنا بثلاثة مكونات وجودية "**القبرات– النمال– المجرات**"، تتفاعل تجاه بعضها عبر ثلاث حركات، وتتفاعل مع جمال يوسف بثلاث حركات، هي: "**السجود– الحبو– التقبيل**" ، ويمتد النسق الثلاثي إلى تشكيل حركة يوسف تشكيلا ثلاثيا، هو :"**الخـض – الاستعادة– الاستعاذة**". وبعد الحديث عن فكرة النسق كمقدمة يسيرة لإضاءة القصيدة، يمضي البحث في تفصيل حركية القصيدة:

منذ الحركة الأولى يثير طرفا الصورة: أولا **القبرات** ثم **الثعالب** تـضافرات دلالية وترابطات نفسية تقلب الطبيعة، فجمعية **القبرات** المؤنثة تثير حقلا دلاليا أليفا من الضعف والوداعة والصفاء وفاعلية الطيران، مما يثير شهوة الاصـطياد والافتـراس، وشاهده جمعية **ثعالب** يتقافز قلبها، فحضور الثعالب فضاء النص يدخلنا حقـل مكـر وخديعة وافتراس، لكن الثعالب هنا ليست مفهوما مجردا بل مضافة إلى "**قلـب**" مفـرد تجسيدا للتوحد في حالة انفعالية واحدة لجمعية هذه الثعالب إزاء جمعية قبرات، وهـذه الحالة القلبية الواحدة محرق الاهتمام، وليس غريبا أن العلاقة التي تنشأ بـين طرفـي هذه الثنائية الضدية: **قبرات/قلب الثعالب** هي علاقة "**تقافز**" في زمن الحـضور وفـي الطبيعة المكانية "**الحقول**" **و**"**الينابيع**"، ولعلنا نلمح في هذه الـصورة إيحائـات المكـر والخديعة المتفق عليها.

ثم تتجسد صورة تحول في القصيدة في الانتقال المفاجئ من الحركة إلـى السكون، ويتأكد بتحول الصورة عن ثنائية: قبرات وقلب ثعالب تتقافز / حركة ، إلـى مكون دلالي جديد: **جمعية النمال وهي تخضع لنوم طويل**/سكون/انقطاع، فالنوم للنمال عملية طبيعة جوهرية قهرية، بدأت في زمن مـضى وتـستمر فـي الآن، وتـستدعي

---

١ كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي–دراسة بنيوية في الشعر–ط٣–دار العلم للملايين،بيروت–ص:١٠٨

نقيضها وهو اليقظة، فتجسد تحول النمال من نشاطها السابق إلى سكونه الحاضر وانقطاعها عن الكون عبر عملية تحول آخر للطبيعة من زمن الصيف إلى "**طرقات الشتاء**"[1]:

نوم النمال الطويل/ على طرقات الشتاء،/ عراك المجرات/ من أجل نجم تغازله الشمس/ من خلف ظهر الفلك.

وينتقل الشاعر من الموجود الأرضي (القبرات- الثعالب- النمال) إلى الطرف المقابل في الكون إلى الموجود العلوي السماء، ليعبر عن شهود حضور يوسف الجمال الروحي .. الجمال الكامن فينا، إنه علو الجمال الروحي في مشهد وجودي نوراني ممثلا في حضور (نجم)، ولما كان في الجمال الروحي ونعوته معنى القرب وما يحضر القلب من أثر، فإن شوقي بزيع يتبع مشهد علو الجمال بمشهد ثان يصور الاستجابة الكونية لشهود يوسف الجميل (النجم)، وذلك ليعزز الشاعر فكرة تحقيق التجلي أو شهود الحق في صور أسمائه التي هي الأكوان، وشاهده ما يحضر القلب من أثر المشاهدة[2]من ناحية، ويجسد الجمال الكامن في داخلنا من ناحية ثانية.

وتتأكد بنية التحول التي تنهض عليها القصيدة من خلال المفارقة بدخول مثان نورانية ضدية جديدة، تعطي رؤية القصيدة سمتا إنسانيا- تصوير استعاري لطيف- فتجعل كل مكونين اثنين يجسدان حالة شعورية تناقض الحالة الشعورية الأخرى ، أولهما ثنائية: **النجم/ الشمس**، وثانيهما ثنائية: **المجرات /الفلك** ، في لحظة حاضرة وفي تداخل مدهش بين النقيضين النورانيين: **النجم/ الشمس** ، وفي تشارك وتوحد انفعالي بين **المجرات/الفلك**، تخص "**النجم** " رمز شهود حضور يوسف الجمال الروحي، هذا المكون اللغوي الفردي بحضور جميل يستثير **الشمس** فـ"**تغازله**"، وتضيف المجرات والفلك ، الأول إلى عراك والثاني إلى ظهر، في المركبين الإضافيين: "عراك المجرات" و" ظهر الفلك" في التعبير: **عراك المجرات/ من أجل نجم تغازله الشمس/من خلف ظهر الفلك** ؛ لتجسيد ثنائية: الجمال/الغيرة.

هكذا تجسد استهلالية شوقي بزيع فكرة التصارع بين الموجودات الكونية، تعبيرا عن حس الغيرة وتمهيدا لحضور العنصر المهيمن في القصيدة، ومازالت

---

١ شوقي بزيع: قمصان يوسف-دار الآداب-بيروت-ص١٨

٢ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص١٧٠.

صورة النجم الذي أعطته القصيدة سمت الجمال الآخذ بحواس الشمس فتغازله، والمثير لانفعال غيرة المجرات والفلك مستقرة في ذهن الدراسة لم تنقطع، لأن حضور هذا النجم في الكون– كما يبدع الشاعر –حضورا استثنائيا يلتقي مع فكرة شارل مورون عن العنصر المهيمن أو الملمح التركيبي المتسلط في الصورة الشعرية[١]، ويرحب الشاعر بدخول هكذا العنصر المهيمن القصيدة، عبر التفاتة لغوية من "الحديث عن" إلى "الحديث إلى" إضاءة وتبجيلا، إذ يقول في زمن الحضور"**الآن**" مؤكدا كلامه بوسيلتين: التوكيد المعنوي"**كلها**"، والتكرير"**كلها الآن**" بداية من السطر التاسع[٢]:

كلها الآن تسجد لك/ كلها الآن تجثو على قدميك/ الإلهيتين،/ ميممة شطر أهدابك السود،/ مسرعة/ كي تقبل ثغر الهلال/ الذي قبلك.

وإذا كان شوقي بزيع استهل قصيدته برسم صورة حاضرة مرئية مسموعة تأخذ بحواس المتلقي لمكونات كونية من حقول شتى تتصارع، مختارا من حقل الطيور "**القبرات**"، ومن حقل المكان الأرضي "**الحقول** " و " **الينابيع**"، ومن حقل الحيوان "**الثعالب**"، ومن حقل الحشرات "**النمال**"، ومن حقل الزمن "**الشتاء**"، ومن حقل المكان السماوي مكونات نورانية أربعة: "**نجم**" و "**شمس**" و " **فلك**" و "**مجرات**"، فإنه انطلاقا من هذه الاستهلالة التصويرية الكونية يقدم صورة العنصر المهيمن هكذا المكون اللغوي الفردي جزءا من الفضاء الكوني.

وتستمر صورة التحول في القصيدة من معنى إلى معنى فبمجرد دخول هكذا العنصر المهيمن (النجم رمز شهود يوسف)على مستوى كاف الخطاب في "**لـك**" في زمن النص، يبدع شوقي بزيع حالة عبودية تلح على ذهن شاعر ينثر على جسد قصيدته نفحات صوفية، إنها حالة آنية حاضرة في زمن النص شاهد حضور، فهي تعبر عن ما يحضر القلب من أثر شهود هكذا النجم (يوسف) أو هكذا العنصر المهيمن على كل المكونات الكونية في إطار ظرف الزمان المتكرر الآن "**كلها الآن**"، إنها حالة تشهد بشهود الحق في صور أسمائه التي هي الأكوان، وأجمل هذه الصور يوسف(النجم) على مستوى القصيدة.

---

١ سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية– رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية– ٢٠٠٨م– ص٨١

٢ شوقي بزيع: قمصان يوسف–ص١٨

حالة وجدانية صوفية يجسدها شوقي بزيع عبر توازي بنى جملية فعلية وأسمية، يبدؤوها بالمكون الجملي في اللحظة الحاضرة " **تسجد لك**" بكثافته الدلالية العالية وطاقاته العاطفية القوية، على نقل الصورة الشعرية من التعبير عن معنى التصارع في استهلالية القصيدة إلى معنى القرب وما يحضر القلب من أثر، شاهده هنا الخضوع المستمر والمتجدد في درجته القصوى ، ثم توازي الكتابة الشعرية "**تسجد لك**" بمكون جملي آخر " **تجثو على قدميك الإلهيتين**" فلأن من عناصره "القدمين"؛ إذن لأول مرة تعترف الكتابة الشعرية بإنسانية العنصر المهيمن هذا ، المكون اللغوي الفردي، صاحب الحضور الجميل الاستثنائي، الذي يقدم الشاعر للحظة حضوره في زمن القصيدة بثمان سطور شعرية، والذي يستقبله بالتفاتة لغوية من (الحديث عن) إلى (الحديث إلى)، وليس غريبا على موجودات كونية كلها تسجد الآن له أن تجثو على قدميه الإلهيتين، هكذا يجعل الشاعر لهذا المكون الإنساني (يوسف) تجليا مشهودا في الطبيعة والكون .

وتتنامى صورة التعالق بين النجم (يوسف) وبين موجودات الكون في حركة عشقية متفاعلة، ويتجلى الجمال الآخذ في أبعاض جسد يوسف (النجم) الذي مهد إليه الشاعر بذكر قدمين إلهيتين، ثم ينتقل إلى الأعلى "**الأهداب**" وسر جمالها لونها، فيقدم صورة أهداب يوسف السود تجليا مرئيا يأخذ بحاسة البصر، فتيمم موجودات الكون شطره مسرعة، في حركة متفاعلة ومجسدة لهكذا الجمال الروحي وعلوه عبر تصوير استعاري لطيف ، فيه تصعد كل موجودات الكون على مستوى التخييل إلى الأعلى كي تقبل ثغر الهلال الذي قبل معبودها.

وهكذا تكون القصيدة قدمت جزءا من رؤيتها وهو الجمال الروحي الآخذ بالحواس من خلال مفهومي الكون/ التجلي أو الطبيعة/ التحقيق، ولأن الرؤية لم تكتمل فتشرع مخيلة شوقي بزيع في اختيار عنصر جديد من موجودات الكون ، **وهو:"الماء**"، ومعلوم أن الماء يحمل بعدا صوفيا، فهو مصطلح صوفي بمعنى: العلم الذي يطهر النفس من دنس الطباع ونجس الرذايل[1]، لكن بنية المفارقة هنا التي اعتمدها الشاعر، تربط الماء بالشياطين، لعلة فحواها: تجلي يوسف الجميل وشاهده ما

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص٩٤.

يحضر هذا الماء من براءة، يتحقق بخلاص المـاء مـن سـوءته (الـشياطين)، ومـا الشياطين هنا إلا سوءة الإنسان .

وينحى شوقي بزيع منحى الثنائيات الضدية، فهي تعاود الظهور فـي حركـة جديدة، تؤكد سيطرتها الجمالية على الصورة لوضع لبنات المعنى لبنة تلو لبنة، وهـا هنا في اللحظة الراهنة تأتي الثنائيات الضدية: الجمال/ الحاسد، والـشياطين/البـراءة جزءا من الثنائية المهيمنة على الصورة، وهي ثنائية: الكون/التجلي في حركة داخـل الماء، يوظف الشاعر فيها قبسا مستدعاه من كلام الله المعجز من سورة الفلق: " وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ"آية٥، عبر آلية التناص لتجسيد سوءة الإنسان [١]:

ولكن سرك أن تكون/ جديرا بسحرك،/ في أن تخض المياه التـي سـكنتها/ الشياطين/ كي تستعيد البراءة/ أو/ تستعيد جذور اختيار/ من حاسد حسد.

رغم أن شوقي بزيع يجعل "**الماء**" هذا العنصر الكـوني فـي صـورة بيـت لجمعية الشياطين، ورغم أن الماء تتجلى في الصورة عنصرا كونيا ساكنا مفعـولا بـه لفعل سلبي- **سكنتها**- من هكذا الشياطين، إلا أن -الشاعر- يعطي هيمنة كونية لهـذا الموجود الإنساني الجسد النوراني (النجم)، الجمال الروحي المتجلي علـى مـستوى الخطاب في: "**سرك- سحرك- اختيارك**"، وعلى مـستوى الفاعـل المـستتر للفعـل الحاضر "**تستعيد**" وهو الذي يتكرر مرتين في علاقة تواز عمودي مشيرا إلـى تأكيـد شهود الوجود وترسيخ تجلي الحضور وتجدده واستمراره.

ومادامت الصورة الشعرية على مستوى التأويـل تعطـي لهـذا الموجـود الإنساني كل هذا الهيمنة الكونية من بداية دخوله النص: "**كلها الان تسجد لـك/ كلهـا الآن تجثو على قدميك الإلهيتين**"، حتى نصل إلى التعبير" **ولكن سرك أن تكون جديرا بسحرك**" ، فإنها تمضي في سياق نقل المعنى من منطقة السلب إلى الإيجـاب؛ فتـربط بين هكذا الموجود الإنساني وبين البراءة والعفة، وتطالبه بتغيير هذا الوجـود الـسلبي الساكن للماء المسكونة بالشياطين بحركة خض إيجابية للماء، كي يـستعيد البـراءة أو يستعيد جذور اختياره من حاسد حسد.

قد تكون دلالة الجذور هنا العودة إلى أصول الشيء، الهبوط إلـى دواخلنـا، لاكتشاف سر الجمال الروحي الكامن فينا، لأن السر في الاصـطلاح الـصوفي هـو

١ شوقي بزيع: قمصان يوسف:ص١٨-١٩

"الجوهر هو الروح ، وهو الطالب للحق، والمحب له والعارف به كما قال النبي صلى الله عليه وسلم: "عرفت ربي بربي"[1]. العودة لجمال الروح لأصل الاختيار، لأن الجذر أصل، ومن ثم تكون حركة الاستعادة شاهد سر كامن وجوهر سحر متحقق.

وهكذا يجسد التعبير "**ولكن سرك أن تكون جديرا بسحرك**" كثافة دلالية تمكنه في الصورة الشعرية من تخليص الصورة من قبضة السلب إلى الإيجاب، من سلبية دخول جمعية الشياطين الصورة، إلى حركة استعادة البراءة و استعادة جذور الاختيار، شاهدا حركيا أول على سر وسحر .

ثم تتنامى الصورة وتتكرر لفظة " سرك"؛ ترسيخا وتأكيدا لتجلي هذا الجمال الروحي في هذا الموجود الإنساني (يوسف) المهيمن بحركته على الوجود، وتقترب الصورة من أبعاض هذا الموجود الإنساني ، وتكشف عن جزء من فيوضات النص الروحية، من خلال مطالبته بأداء حركي في الزمن الحاضر يتمثل في العودة إلى الجذور البعيدة الأصل "**نقطة الصفر**" [2]:

وسرك في أن تعود إلى نقطة/ الصفر/ كيما يرى جسدك/ نظيفا كجوهرة في العراء/ وكيما تخلص نرجسك المتوجس/ من نفسه،

إن قضية الصورة المثالية وليدة فلسفة أفلاطون المثالية[3] ، والكتابة الشعرية تتناص معها هنا، فالعودة إلى الصورة المثالية الأولى مستقرة في ذهن الشاعر تجلت في استعادة جذور الاختيار سابقا، وتتجلى هنا في اكتشاف البراءة في الأصل الأول بالإخبار عن "**سرك**" بتركيب: "**في أن تعود إلى نقطة الصفر**".

ليأخذ تعبير "**كيما يرى جسدك /نظيفا كجوهرة في العراء**" قوة دلالية عالية تولد معاني العفة والبراءة والجمال التي توحي بها دالة "نظيفا"، والتي تخلعها على روح هذا الموجود الإنساني ، هذه الروح التي تبدو في الصورة متوهجة ملتمعة منكشفة الجمال بواسطة التشبيه " **كجوهرة في العراء**"، وذلك لأننا يمكن أن نقول: إن الشاعر يعبر عن الروح هنا أو الجوهر الإنساني بلفظة الجسد في قوله :"**كما يرى جسدك**" ، وكأن العفة والبراءة والجمال لا تتجلى إلا بتجاوز الوجود الخارجي والزمن الآني والعودة إلى جوهر الوجود وأصله أو العالم المثالي. وهذه المقاربة تأتي طبقا

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص١٢٠.

٢ شوقي بزيع: قمصان يوسف:ص١٩

٣ انظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث- مكتبة نهضة مصر،القاهرة-١٩٩٧-ص٢٥-٣٨

لمفهوم الجسد في الاصطلاح الصوفي: فهو ما ظهر من الأرواح ويمثل في جسم ناري أو نوري[1]

ثم يتجاوز الشاعر تصوير الجسد (الروح) مدركا مرئيا "**كجوهرة في العراء**" إلى تحويله مدركا مرئيا شميا "**ترجسا**"، لكن هناك حركة قلق في هذا الداخل الإنساني تشير إليها دالة "**المتوجس**"، وتتنامى الصورة الشعرية وتتعدى **الماء** هذا العنصر الكوني بحمولته الصوفية، إلى عنصر كوني آخر هو **الطين**.

فما زالت لغة الشاعر تحدد اختياراتها الكونية من الوجود، لكن الشاعر ألبس دلالة الماء في معناها الصوفي في صورته الشعرية سوءة حين أبدعها مسكونة بالشياطين، وها هنا رغم أن الطين هو التقاء الماء بالتراب، وهو جوهر الخلق والتشكل، وهو أصل خلق الإنسان، لكن الشاعر يسبقه بـ "**وحل**"، مما يدفعنا إلى القول : إن الشاعر بانحيازات دالة الوحل السلبية، يورط الصورة الشعرية في الدخول منطقة سلب، توحي بسوءة الطين أو سوءة الإنسان، شوقي بزيع ابن الوطن الممزق والموزع على الطوائف بين نروني، وسني، وشيعي، ودروزي، يريد أن يجد رباطا إنسانيا في سوءة الطين أو سوءة الإنسان التي أورث يوسف ذروتها (ذروة السوءة) عسى أن يكون إخوة يوسف المعاصرين(شعب لبنان الممزق) ما يكفي من العفة والتعالي على شهوة تهالك الوطن (لبنان) أملا في أن يعود سالما مثلما عاد يوسف؛ لذا يقول[2]:

لا تصدق جمالك/ صدق ظلالك فوق الجدار/ وغض نحو وحل الحقيقة كيما تجدد/ ما قوض الطين فيك/ فهذا الزمان الذي برأ الذئب/ من شبهة الدم/ فوق قميصك/ ليس زمانك/ وهذا الحصان الذي لم تخن/ برقه المتردد/ خانك

نمت بذور الإيحاء بسوءة الطين أو سوءة الإنسان في الكتابة الشعرية بذكر لفظة "**ظلالك**"، فبها يُصير شوقي بزيع الجمال إلى أغياره العدم، الجمال –كما أشار البحث إن صح التعبير وكما جسده شوقي بزيع– هو تجلي يوسف بروحه ورؤية الكل الكوني لهذا الجمال، وهو علو جمال يوسف ودنوه في الوقت ذاته، وشاهده ما يحضر الكون من أثر يعبر عنه الشاعر بحركات: "السجود –الجثو– التقبيل" ، تصيره جمعية

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية– تحقيق عبد العال شاهين– ط١– دار المنار، القاهرة– ١٩٩٢هـ– ص٦٥.
٢ شوقي بزيع:قمصان يوسف–ص١٩–٢٠.

"**ظلالك**" في الكتابة الشعرية هنا إلى عدم وجودي، طبقا لمعنى الظل في الاصطلاح الصوفي، وهو: : "الوجود الإضافي الظاهر بتعينات الأعيان الممكنة وأحكامها التي هي معدومات، ظهرت باسمه النور الذي هو الوجود الخارجي الظاهر يصورها صار ظلا لظهور الظل بالنور وعدميته في نفسه، قال تعالى: "**أَلَمْ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ**""[1]، وفي الفلسفة المثالية فالجمال هو المدرك الحقيقي، هوالصورة المثال، هو الصورة الأولى، في العالم المثالي غير المعاش، والظلال هي صورة الصورة كما يرى أفلاطون في فلسفته المثالية[2] ، هي الصورة الواقعية المعاشة.

عناصر جديدة تدخل الصورة الشعرية من مثل: "**ظلال –جدار –وحل– الطين– الذئب – الدم – قميصك**......." لكن الكلمة المفتاح كما قال ريتشاردز، أو الدلالة المهيمنة، أو التركيب الملح كما قال شارل مورون[3]، تتجلى في ثالوث العناصر التالية: "**ظلالك–وحل الحقيقة–قوض الطين فيك**" معهم تأخذ الكتابة الشعرية المعنى من دائرة التلميح إلى دائرة البوح ،إذ تبدأ الصورة بتمهيد للبوح عبر خطاب للأنت (يوسف) في أربعة سطور شعرية يتضمن ثنائية لاتصدق/ صدق في علاقة تواز، هذا الخطاب إلى يوسف يسمح بخلق مساحة بين الشاعر ويوسف؛ تجعل التجربة الشعرية أكثر موضوعية، وتفصل بين الملامح التراثية وتجربة الشاعر المعاصرة، فتغدو الملامح التراثية رموزا.

لا تصدق/ صدق فعلان فاعلهما ضمير مستتر "أنت" يشير إلى يوسف ربما يدل استتاره على سجنه وسلب حريته في فضاء النص، يمارس الأول فاعليته على "**جمالك**" ويمارس الثاني فاعليته على "**ظلالك**"، فحضورهما إذن – لا تصدق، صدق– يخلق تعالقا تضاديا بين دالتي " **جمالك –ظلالك**" حيث يدخل الجمال على مستوى المعنى إلى العدم، وتحل بديلة عنه الظلال، وذلك على الرغم مما تحققه هاتان الدالتان–جمالك، ظلالك– من بعد صوتي منسجم للحضور على هيئة صرفية واحدة في علاقة تواز تربطهما .

ولما كان شوقي بزيع يعي فكرة سوءة الإنسان ويورث يوسف ذروتها، فإن كتابته الشعرية تعطي للظلال كثافة دلالية عالية، حالة من الحضور والتجلي المرئي

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية– تحقيق عبد العال شاهين– ط١– دار المنار، القاهرة– ١٩٩٢هـ– ص١٨٤.
٢ انظر غنيمي هلال: النقد الأدبي –نظرية المحاكاة لأفلاطون.
٣ سعد أبو الرضا: النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية– سبق ذكره– ص٨١

المتمكن فوق الجدار، تمهيدا لتجمعها مع الحقيقة وذلك بـــ "**واو**" العطف التي تربط بين الجملتين: "**صدق ظلالك فوق الجدار/ وغص نحو وحل الحقيقة**"، فالحقيقة هنا تطل علينا في مركب إضافي مضافة إلى "**وحل**" ، لكن على الرغم من انحيازات "وحل" السلبية التي توحي بمعاني التسفل، وبالرغم من أن الحقيقة بإضافتها له – للوحل– تغدو ملوثة مفزعة وتوحي بسوءة الإنسان، فإن غوص يوسف: "**غص نحو وحل الحقيقة**" يشكل الهدف المنشود عند الشاعر، ينتحل الشاعر ليوسف ملامح فيلسوف مثالي متصوف يبحث عن رباط إنساني في هذه السوءة رباط هو الأهم في التجربة الإنسانية ، ولأن الشعر موسوم بسمة التداعي كما يرى كوليردج، ولأن شوقي بزيع –كما أشار البحث– يعي سوءة الإنسان فإن الذاكرة الواعية تستقطب دالة "**الطين**" في قول الشاعر:

وغص نحو وحل الحقيقة كيما تجدد/ ما قوض الطين فيك

للتعبير عن هذه السوءة حين تحملها في البداية حمولة سلبية ، فاعلا لفعل تقويض في الأنت (يوسف)، لكن شوقي بزيع الذي يقدم يوسف باحث عن رباط إنساني في هذه السوءة أو فيما قوض الطين، فإنه يطالعنا بفعل الغوص في قاع الإنسانية مقدمة تجديد لما قوض الطين، وشاهد على الجمال الكامن فينا.

وبعد السطور الشعرية الأربع السابقة يبدأ الشاعر في البوح وفي الكشف عن حقيقة هذه التجربة الإنسانية عبر ثالوث "**الذئب – الدم – قميصك**"، إذ يصرخ الشاعر قائلا:

فهذا الزمان الذي برأ الذئب/ من شبهة الدم/ فوق قميصك/ ليس زمانك

إنه ينشر حس الخديعة والمأساة والألم في فضاء النص، فالزمان يبرأ الذئب من شبهة الدم فوق القميص، إذن زمان شوقي بزيع هنا ليس الزمان بمعطياته الوقتية في الثواني و الدقائق والساعات، وليس الزمان المتحرك من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، بل هو زمان معاصر، زمان الوطن الممزق والموزع على الطوائف بين نروني، وسني، وشيعي، ودروزي، زمان إخوة يوسف المعاصرين(شعب لبنان الممزق).

ولأن شوقي بزيع يريد أن يجد رباطا إنسانيا في سوءة الطين أو سوءة الإنسان التي أورث يوسف ذروتها (ذروة السوءة) عسى أن يكون إخوة يوسف

المعاصرين(شعب لبنان الممزق) ما يكفي من العفة والتعالي على شهوة تهالك الوطن (لبنان) أملا في أن يعود سالما مثلما عاد يوسف، فإنه يكمل الصورة في القميص الأول – قصيدة قميص التجربة- الصورة بدخول (يوسف) في مواجهة أمام قوى تصارعه تتجسد أولا في حصان براق:

وهذا الحصان الذي لم تخن/ برقه المتردد/ خانك

تتوالى الصور مسكونة بدلالات سلبية؛ فتستأثر الخيانة هنا بالدلالة، وتنتمي الخيانة هنا للحصان، رغم أن رمزية الحصان في الذهنية العربية تجسد دلالات الحرب والفروسية من ناحية، والفحولة الذكورية من ناحية ثانية، فضلا على أن الحصان البراق له حضور أسطوري في الثقافة الإسلامية، يعيد إلى أذهاننا القول المُعجز في سورة ص: "**وَوَهَبْنَا لِدَاوُودَ سُلَيْمَانَ نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ {٣٠} إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ {٣١} فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَن ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ**"**{٣٢}**ومعنى الصافنات : الجياد، ومنها الجياد البراق الذي أتى به جبريل للرسول محمد في رحلة الإسراء والمعراج، وسمي البراق لأنه قريب من البرق في سرعته[١].

ومن ثم فإن مخيلة شوقي بزيع تستعير ملامح الجياد البراق من الثقافة الإسلامية، لتخلعها على الحصان هنا حين توسمه ببرق متردد، لكن شوقي بزيع الذي يقلب الموروث ليناسب تجربته المعاصرة، فإنه يقدم كل معطيات الكون شاهدة غدر وخيانة، وهاهو الحصان رغم ما يرمز له في الذهنية العربية من معنى، ورغم فخامة حضوره في الثقافة الإسلامية -كما أشار البحث- يخبر عنه الشاعر بالخيانة حين يقول: "**وهذا الحصان الذي لم تخن/ برقه المتردد/ خانك**"، يحوره ويجعله رمزا ملئ بمعاني الخيانة والخديعة والقوة؛ ليحمل أبعاد تجربة يوسف التي يعبر عنها الشاعر .

ثم يتجاوز الشاعر صورة هذا الحصان البراق الخائن، إلى معاودة البوح والتصريح والإعلان عن جزء آخر من أجزاء هذه التجربة الإنسانية ، فيه يعلن بصراحة عن إخوة يوسف الذين يتحدون على الغدر في مقابل دموع أب ، فما زالت

---

١ وعن الطبري في تفسيره الصافنات: جمع الصافن من الخيل، والأنثى: صافنة، والصافن منها عند بعض العرب: الذي يجمع بين يديه، ويثني طرف سنبك إحدى رجليه، وعند آخرين: الذي يجمع يديه. وزعم الفرّاء أن الصافن: هو القائم، يقال منه: صَفَنَتِ الخيلُ تَصْفِن صُفُونًا. ومن جنس الصافنات الجياد البراق الذي أتى به جبريل للرسول محمد (ص) في رحلة الإسراء والمعراج ووصفه الرسول محمد (ص) بأنه دابة فوق الحمار ودون البغل يضع حافره عند منتهى طرفه واسم البراق قريب من البرق في سرعته.

الصورة تنثر حس المأساة والأسى والحزن في فضاء النص، إذ يوالي الشاعر صراخه مخاطبا الأنت (يوسف):[1]:

وإخوتك اتحدوا مع قميصك/ ضد دموع أبيك/ فلا / تتعلق بدلو الأمان/ الذي انتحلوه لكي يخدعوك،/ توق أحابيلهم/ وابتكر من خيوط الهلاك/ حبالك/ دع قميصك للذئب/ كي تنتهي عاريا مثلما كنت/ واهبط إلى آخر البئر/ كي تستحق جمالك

إن إرادة الكشف عن رباط إنساني في سوءة الطين عند شوقي بزيع؛ تسوقه إلى تحوير تجربة يوسف في البئر، بل المشاركة الوجدانية في هذه المأساة الإنسانية النبوية من خلال توالي أفعال في صيغة النهي "**فلا تتعلق**"، أو في صيغة الأمر" **توق- ابتكر- دع- اهبط**" تنتظر استجابة الأنت (يوسف) .

حسين متضادي الدلالة في نهاية قصيدة قميص التجربة: الأول حس المأساة والحزن والألم، ويبدأ من السطر الأول حتى السطر الرابع، فيه إخوة ينتحلون الأمان باعتباره مقدمة خديعة، ويتحدون مع بعضهم ضد دموع الأب، وأخ يلقونه في بئر، بعد أن يخدعوه بدلو أمانهم.

الثاني: حين تبدأ الكتابة الشعرية من السطر الخامس حتى السطر الحادي عشر تُكَسر حدة المأساة وتُبشر بالانفراج، عبر توالي سلسلة أفعال أمر تنتظر استجابة الأنت (يوسف) ، تطالب الأنت (يوسف) أن تتوق أحابيلهم، وتبتكر حبالا للنجاة من خيوط الهلاك، وتدع القميص للذئب حتى تبلغ نقطة الانفراج والكشف، متمثلة في فعلين تمارسهما الأنت (يوسف)، وهما: "**العري- الهبوط**" حتى تستحق جمالها، ففعل العري يجسد البراءة /العفة /الميلاد الجديد ، وفعل الهبوط إلى آخر البئر/القاع/الأصل يجسد الانكشاف والوصول إلى رباط إنساني في سوء الطين إلى الجمال الكامن فينا.

٢- قميص الشهوة

يعمد شوقي بزيع إلى تقنية القناع موظفا آلية الحكي، ومستخدما ضمير المتكلم، الذي يدل على كمال توحده بشخصية يوسف إلى حد فنائهما معا في كيان جديد، "ويتخذ الشاعر من الشخصية هذا الموقف، حين يحس أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والامتزاج ، وأن الشخصية قادرة -بملامحها التراثية- على أن تحمل أبعاد تجربته الخاصة، ومن ثم فإنه يتحد بها ويتحدث بلسانها، أو يدعها هي تتحدث بلسانه،

[1] شوقي بزيع:قمصان يوسف:ص٢٠،٢١

مضفيا عليها من ملامحه ومستعيرا لنفسه من ملامحها، بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا جديدا ليس هو الشاعر، وليس هي الشخصية، وهو -في نفس الوقت- الشاعر والشخصية معا"[1].

فقد أحس شوقي بزيع أن ملامح يوسف وما تحمله من خصائص روحية في قصته مع زليخة، تعبر عن الجانب الروحي في نفسه، لذا فإنه في قميص الشهوة يلتبس شوقي بزيع شخصية يوسف، وينتحل لذاته ملامح يوسف التراثية، ويوسع هكذا الملامح، وتتداخل أبعاد شخصية يوسف الدينية مع أبعاد صوفية ووجودية، كما يتداخل الحسي مع الروحي، والنسبي مع الكلي، ويحكي شوقي بزيع بلسان يوسف عن انشطار ذاته إلى نصفين أمام أنوثة زليخة، نصف حسي يشتعل بالشهوة، ونصف روحي يطارد الجمال الكامن داخله ، ودلالة النص تنقسم في ذاتها إلى حلقات مسلسلة ، تبدأ الحلقة الأولى بمشهد العودة من البئر[2]:

حين عدت من البئر/ أحسست أني أعود غريبا/ كمن مسه/ من نسيم الألوهة/ برق خفيف/ يباعدني عن يدي ملاكان/ لا يبصران سوى شبحي فيهما/ وتسبح صحراء من خجل/ في عروقي

إن شوقي بزيع استعار ملامح صوفية لشخصية يوسف، للتعبير عن الجانب الروحي فيه، وذلك حين ربط بين يوسف والبرق، فالبرق من الاصطلاحات الصوفية، ومعناه: "في الأحوال: أول ما يبدو من أنوار التجليات، فيدعو العبد إلى الدخول في الولايات، أي: السير في الله بالفناء، وفي المعاملات: أول ما يلمع من تجليات الأفعال؛ فيجذب العبد إلى نفي تأثير الغير مطلقا، وفي الأخلاق: أول ما يبدو في القلب من نور التجلي الإلهي؛ فيدعوه ويبعثه إلى الترقي في السير في الله وعليه، ويؤنسه به، وفي الأودية: أول ما يبدو في العقل من نور القدس؛ فيورث الطمأنينة ويعلي الهمة."[3].

ويستمر الشاعر في انتحاله لشخصية يوسف لحظة عودته من البئر قبل أن تلاقيه أنوثة زليخة هذه المرأة المحبوبة منذ زمن الرعاية ليوسف يقدمه بأوصاف سمتها القداسة والطهر والنزاهة والبراءة ، وكأن يوسف رباه ربه، والذي يسوقنا لهذا القول، العناصر التي اختارها الشاعر ليرسم الجانب الروحي في شخصية يوسف ،

١ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر-دار الفكر العربي، القاهرة- ١٩٩٧م- ص٢٠٩.
٢ شوقي بزيع:قمصان يوسف: ص٢٢-٢٣.
٣ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص٣٢١.

فبعضها غيبي يمثله: حضور ملاكين في الصورة، وبعضها إنساني تمثله: طبيعة يوسف الإنسانية المجبولة على الخجل من الفعل الإنساني الآثم، وهكذا نجد خيال الشاعر يسعفه ليختار في عناصر الصورة : "**ألوهة – ملاكان–عروق**" يمكن اعتبارهم الكلمات المفتاح، ويبدأ من نقطة الاغتراب.

إن اغتراب يوسف هنا ليس تشيؤا –كما سماه الفيلسوف نيتشه وبعده هيجل[1]– بل رؤية جديدة لمقامه القدسي وموضعه الوجودي المنزهه المتعفف عن الفعل الإنساني الشهواني في هذا العالم بعد تجربة البئر يجسدها شوقي بزيع من خلال استخدام التشبيه:" **كمن مسه من نسيم الألوهة برق خفيف**" إن النسيم يثير لغويا دلالات اللطافة واللين، ومخيلة الشاعر تخرجه من حقل الطبيعة وتعطيه إيحاءات القداسة والتنزيه حين تختاره مضافا لمضاف إليه هو "الألوهة"، ثم تصير هذا النسيم الإلهي مدركا مرئيا حين ترسم بعضه "برقا خفيف" يثير دلالات مباشرة، تتمثل في: الظهور العليائي، والتوهج الوجودي، والسطوع السماوي، والالتماع الكوني، ويعطي لشخصية يوسف ملامح صوفية– كما أشار البحث–تتمثل في: الترقي في السير في الله ، ونفي تأثير الأغيار مطلقا، وتمهد لتجلي الطمأنينة وعلو الهمة أمام أنوثة زليخة .

ثم تنسحب عدسة التصوير من جوانية يوسف التي مسها نسيم الألوهة إلى جسده المنزه، فتركز على يديه، ولما كانت اليدان أداة الفعل الإنساني، فإن مخيلة شوقي بزيع لتجسيد التنزيه والتعفف تسلبهما في زمن الصورة الفعل الإنساني وتحول فعلهما إلى فعل ملائكي حين تقدم المسافة الفاصلة بين جوانية الذات اليوسفية وبين اليدين يسكنها ملاكان لا يبصران سوى يوسف فيهما .

ثم تعود عدسة الصورة مرة ثانية لتصوير جوانية يوسف وفي هذه المرة تصور العروق موطن الدماء؛ لتجسد فكرة عفة يوسف ونزاهته عن الفعل الإنساني الشهواني بوصفها طبيعة إنسانية جبل عليها يوسف، لا تتأسس على وجودية ملكين يباعدان بينه وبين يديه، فإن مخيلة الشاعر تختار دالة صحراء :هذا الفضاء الواسع فقير الماء، وتجعل عناصرها ليست الرمال بل "**الخجل**" للإيحاء باتساع الخجل وهيمنته، ثم تضاءل حجمها ليناسب حلولها في "**العروق**" في قول الشاعر: "**وتسبح**

---

١ الاغتراب نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح. بدأت هذه المقولة تاريخها الحقيقي مع فلسفة هيجل وماركس، لكنها وجدت بعض سماتها في فلسفة هوبس وروسو، أما في دلالتها العامة، فإنها تعود إلى الديانات السماوية والمسيحية واليهودية بشكل خاص، وتقول هذه الديانات: إن الإنسان اغترب عن جوهره حتى طرده الله من الجنة وأنزله الأرض عقابا له على معصيته لإرادة الخالق. انظر: معن زيادة:الموسوعة الفلسفية العربية –ج١– ط١–معهد الإتحاد العربي، بيروت– ١٩٨٦م– ص٨١.

صحراء من خجل في عروقي"، ويمكن أن نقول هنا: إن الشاعر لـم يكتـف بوصـف خجل يوسف بصحراء للتعبير عن اتساعه، بل تتنامى الصورة لتعميـق دلالات البعـاد عن تحقيق فعل التشه ، بتمكين الخجل في مكانية العروق ليمارس فاعليته الحركية فـي الدم بفعل سباحة، فهذا يوحي بوصوله إلى كل مكان وكل جارحة من جوارح الجـسد اليوسفي، ومن ثم توحي بتجمد حركة الجوارح وكفها عن الفعل المخجل.

إذن تنتهي الحلقة الأولى في سلسلة قصيدة قميص الشهوة بـدلالات تنزيـه وتقديس ليوسف، وتبدأ الحلقة الثانية، وفيها يقدم شوقي بزيع يوسف لحظـة أن تلاقيـه أنوثة زليخة، فيتحول الحكي إلى حكي سريع، يناسب الحراك النفسي، بوصفه المتكـأ الجوهري في قصيدة قميص الشهوة، وفيها ينشطر يوسف على نفـسه إلـى نـصفين يتحاربان: ثمة استلاب فتاك محرق مشتعل مستمر في ذاتـه لا ينطفـئ أمـام أنوثـة زليخة، ويقصد به الشاعر: التشهي، يقابله فيه –في جوانية يوسف–وجوب اللاستـسلام واللاخضوع لهكذا الاستلاب وذلك لمقامه القدسي وموضعه المنزه عن الإثم، بمعنـى أوضح أن الشاعر يقدم صورة يوسف هنا وهو يجمع في علاقة جدليـة بـين حـسين، كلاهما مؤلم: الاشتعال تشها وشوقا والتمزق كفا وتعففا[1]:

ولكنني منذ أبصرتها / ضاق صدري بي/ فأسلمت خوف أبي للذئاب/ ولحيته للرياح/ وأحسست أني سواي/ وقد راح يركض في خرز الظهـر/ مـاء كفيـف/ وإذ راودتني زليخة/ عن جنتي شفتيها/ انشطرت/ وراح الملاكان يقتتلان/ علـى كتفـي الثقيلين/ فيما براكين حمراء كانت/ تمزق أقفالها/ وتهرول تحت ثيـابي/ ومـا بـين فخذي جمر يطوف/ كأن دمي ملعب للوساوس/ بعضي يحارب بعـضي/ وتـشهرني/ ضد نفسي السيوف

تقدم الصورة الشعرية هنا صوغا واصفا لحالة شعورية عاشها يوسـف مـع زليخة في الموروث الديني من خلال جدلية الثنائية الضدية: التشهي/التعفف في نفـس يوسف في حال تشابك علائقي وانسجام دلالي وجمالي مع ثنائية أخرى هـي ثنائيـة الحركة الروحية/الجسد ، يرسمهما الشاعر في مشاهد متسلسلة ومتتابعة تتضافر فيهـا هذه المثاني المتضادة لتحقق كمال الصوغ الوصفي في إطار تصوير شـعري يثيـر بصر المتلقي وذهنه، ففي زمن النص تعطي الصورة الشعرية زليخة هيمنة وحـضورا

---

١ شوقي بزيع:قمصان يوسف: ص٢٣-٢٤.

أنثويا طاغ يمارس فاعليته على يوسف، ويبدأ أولى ظهوراته لحظة أن يستشعر يوسف تشهيه في مقابل تعفف يمنعه من التواصل معها/حركة شعورية، شاهده ضيق صدره/ إطار مكاني جسدي يضيق:

-**ولكنني منذ أبصرتها ضاق صدري:** تظهر زليخة في الكتابة الشعرية مدركا مرئيا، على أن تعبير "منذ أبصرتها" لا يدل على أنها اللحظة الأولى لرؤية يوسف زليخة ، وإنما الزمن هنا هو زمن التشهي، وهكذا الإدراك المرئي لأنوثة زليخة يعطيه الشاعر حضورا طاغ وحركة تفاعلية/حركة مضمرة داخل يوسف، تصير الصدر مكانا ضيقا بالذات اليوسيفية/مكان، ويجسد الضيق اكتشاف الذات اليوسيفية لتشهيها في مقابل المنع تعففا .

وبعد حضور زليخة الصورة؛ تتعالق الدوال في حراك دائب في فضاء النص، تجسد سلسلة من التحولات التصاعدية، في الاستجابة اليوسفية الاستمرارية الداخلية لهذا الحضور:

-ظهورات التحول في حركة يوسف:١-**فأسلمت خوف أبي للذئب/ ولحيته للرياح:** تقدم الصورة الشعرية حركة يوسف استجابة لوجودية زليخة الأنثى -مدركا مرئيا مهيمنا في الصورة-؛ فتأتي محاولات الخلاص من أبوية القيم الدينية والأخلاقية السلطوية المنعية نتيجة طبيعية لهكذا الحضور المؤنث، ويعبر شوقي بزيع عن رغبة يوسف في الخلاص بصورة خوف أب يسلم لجمعية ذئاب لحيته/حركة؛ والذئاب افتراس وفتك وغياب، ولحية أب تسلم/حركة، للرياح بهوية تشتيته، فالرياح الأكثر بعثرة ومحوا للأشياء، ورمزية اللحية في الذهنية العربية قيمة وشرف، فحين تسلم للرياح تجسد تشتت وتبعثر ومحو .

٢- **وأحسست أني سواي:** تحول جلي معلن، وتصارع داخلي قوي في جوانية يوسف.

٣- **وقد راح يركض في خرز الظهر/ماء كفيف:** يرسم الشاعر هنا بحركة ركض الماء الكفيف/حركة ،في الظهر/ مكان ؛ صورة وصفية لحالة يوسف الذكورية أمام هيمنة الحضور الأنثوي لزليخة .

وهذا التحول التصاعدي في جوانية يوسف يتبعه تحولا في فاعلية زليخة:

-ظهورات التحول في فاعلية زليخة:

وإذا راودتني زليخة على جنتي شفتيها: المراودة مصدر راوده وهو على المستوى اللغوي : راجعه وناقشه وراده ، هكذا تقدم الصورة الشعرية الذات الزليخية المراودة بحضورها الجمالي الاستثنائي المشتهى المتجسد عبر الصوغ الشعري "على جنتي شفتيها" من ناحية، وليس حضورها حضورا جميلا فقط بل مع هكذا الحضور هناك محاولات أنثوية لكي تأخذ ما ترغب من ناحية أخرى تشير إليها دلالات فعل المراودة، يتبعها ظهورات تحول في حركة يوسف أمام حركة المراودة:

١-**انشطرت:** تمزق نفسي وانشطار إلى نصفين: :نصف تشه في أقصى حالاته، ونصف تعفف في أقصى حالاته.

٢-**وراح الملاكان يقتتلان/ على كتفي الثقيلين:** حركة اقتتال ملاكين /حركة على مستوى المجاز، تجسد هذا الانشطار القوي من خلال فعل الاقتتال على كتفي يوسف/المكان، الذي يوحي بحمل الهموم، ملاك ينتصر للتشه بكل طاقته الملائكية في مقابل ملاك ينتصر للتعفف بكل طاقته الملائكية.

٣- **فيما براكين حمراء كانت/ تمزق أقفالها/ وتهرول تحت ثيابي:** البراكين الحمراء رمز اشتعال واشتهاء يصل إلى أقصى درجاته ،أنسنه الشاعر ليعطيه قوة دلالية عالية وهيمنة على الجسد اليوسفي يصعب احتمالها ويتعذب بها من خلال حركتي التمزق والهرولة/حركة، وذلك لأن التمزق يمارس فاعليته على "أقفالها" فإن الأقفال تجسد وتعزز الثنائية الضدية : التشه / التعفف ، وذلك لأنها تشير إلى شعور موجود محبوس ممنوع من الخروج بواسطة هذه الأقفال وهو التشهي ، يتبعها حركة هرولة وهي تثير لغويا الحركة السريعة بخطى حثيثة لهذا الشعور، لكنها تحبسه وتمنعه في هذه المرة ليس بأقفال لكن بتقييد حركته وفاعليته بقيود إطار مكاني محدد بـ "تحت ثيابي"/المكان الأكثر سترا وتخف؛ ليمارس فاعليته الحركية فيه، بمعنى أن حدود التعبير عن هذا التشهي غير المحتمل هي الجسد اليوسفي في لحظة اللاتصال واللافعل.

٤- **وما بين فخذي جمر يطوف:** فلأن خيال الشاعر مستسلم لحقل النار، بوصفه أكثر الحقول اللغوية تعبيرا عن عذابات التشهي والمنع واللافعل ، فإنه ليعزز

تجسيدات الاشتعال الملتهب يأتي بحركة تطواف الجمر/حركة ، فيما بين الفخذين/المكان الأكثر اشتهاء لتدل على استمرارية هذا الاشتعال.

٥- **كأن دمي ملعب للوساوس:** الدم في الصيغة التشبيهية صار ملعبا /المكان الأكثر سيطرة وانتشارا، تلهو فيه الوساوس/ حركة ؛ للتعبير عن التصارع واستمرارية الانشطار والتمزق وعدم الثبات والتحول بين حالين: التشه والتعفف .

٦- **بعضي يحارب بعضي:** وتعتبر هذه الصورة هي الصورة المهيمنة في هذا الصوغ الشعري، فالذات المشطورة إلى نصفين "وانشطرت" مازالت تعاني الانشطار التمزق والتقاتل، وتعتبر حركة المحاربة الذاتية بين بعض وبعض/ حركة ، شاهد مقاومة وتقاتل بين شعورين متساويين في الكم وفي الدرجة القصوى، وكلاهما يعذب الذات ويمزقها.

٧- **وتشهرني / ضد نفسي السيوف:** حراك داخلي وتصارع نفسي عنيف يأتي تعزيزا لهذا الانشطار والتمزق والتقاتل بين التشهي والتعفف، يعبر عنه الشاعر بصورة جمعية السيوف رمز الحرب والقتال في الذهنية العربية، تدخل في إطار الخلق الفني لتجسد حرب وتقاتل نفسي بين الحالين السابق ذكرهما.

أما الحضور الإلهي في الموروث الديني في قصة يوسف عليه السلام، فيصفه شوقي بزيع معترفا بقسوة الخيار وصعوبته المفروضة على يوسف ما بين استسلام جسم ضعف أمام تشه في درجته القصوى لأنوثة زليخة وهي المحبوبة منذ زمن الرعاية، واختيار التعفف.

وفي هذه اللحظة يدخل شوقي بزيع حضور الله-جلا وعلا- زمن النص ليدعم حركة يوسف صوب التعفف رغم حضور إبليس، مع مراعاة أن هذا الحضور حضورا مجازيا في القلب، "فالحضور اصطلاح يشير به الصوفية إلى حالة شعورية يستشعر فيها السالك أنه بقلبه حاضر بين يدي الله تعالى، وتفترق عندهم بالغيبة، ويشير الصوفية إلى سبب الغيبة هو أن السالك قد يتذكر ثوابا أو يتفكر في عقاب، فيغيب إحساسه بنفسه ولا يعود يدري بما حوله. ولذا فإن الغيبة هي غيبة القلب عن علم ما يجري من أحوال الحس

لاشتغال السالك بما ورد عليه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق. وهو حضور مجازي"[1] وعن هكذا الحضور يقول شوقي بزيع[2]:

ليس بيني وبين زليخة/ إلا قميصان من عفة وتشه،/ كأن الصراع المؤبد/ ما بين إبليس والله/ قد ضاق/ حتى غدا بحدود القميصين،/ أيهما الآن اختار؟ / عدت من لجة البئر ثانية،/ غير أن فحيح الأنوثة يشتد/ حول خناقي / وجسمي ضعيف/ كان لابد أن ينقذ الله/ صورته في/ فلما هممت/ وهمت/ تدلت مراياه من خشب السقف/ حتى حسبت بأني أعانق نفسي/ وأن زليخة ليست سوى/ صرخة الإثم في داخلي/ فاستدرت إلى الخلف/ أعدو وراء جمالي/ ويعدو ورائي/ نباح الدماء المخيف!

وتبدأ ثنائية علاقة جديدة بين يوسف/ الحضور الإلهي تتعالق مع ثنائية زليخة/الشيطان؛ لترسم صورة الجمال والتعفف ، فيها يتحدث شوقي بزيع ملتبسا يوسف ويصف حاله ويبدأ من القاع من لجة البئر، إن البئر هنا ليس البئر الأول بئر التجربة، إنه بئر الشهوة الذي يحاول يوسف أن يرفع منه ذاته ويعليها، لكنه يخفق أمام أنوثة زليخة التي تتصف هنا بالفحيح، والفحيح صوت الأفعى.

إن الصورة ماتزال تعطي لأنوثة زليخة الحضور المهيمن على ذات يوسف هذا الحضور الذي يصعب تغييبه أمام التعفف، فكما أدخلتها النص في البداية مدركا مرئيا "**ولكنني منذ أبصرتها**" يثير ضيق صدر الذات اليوسيفية لما حققه من حراك اشتهائي، فإن حضور الأنوثة هنا يصير مدركا صوتيا قويا وصادما ومخيفا "**فحيحا**"، يوحي ببداية نفور يوسف من زليخة رغم التشهي، وتؤنسن المخيلة الشعرية الفحيح الأنثوي تعميقا لهيمنته، فتقدم صورة الأنوثة فحيحا يشتد حول يوسف ليخانقه .

إن فعل "**يخانق**" يعيدنا إلى فعل المراودة في الصورة السابقة "**وإذ راودتني زليخة**" فإذا كانت زليخة تمارس المراودة على جسد يوسف فيستجيب الجسد وشاهده القول الشعري:"**وإذ راودتني زليخة على جنتي شفتيها/ انشطرت/ فيما براكين حمراء كانت/ تمزق أقفالها/ وتهرول تحت ثيابي/ وما بين فخذي جمر يطوف**" فإنها تخفق في تحقق الفعل رغم هذا الاشتعال ، فإن تحولات الحركة تتصاعد من فعل المراودة

١ معن زيادة:الموسوعة الفلسفية العربية –ج١– ط١–معهد الإتحاد العربي، بيروت– ١٩٨٦م– ص٣٧٥

٢ شوقي بزيع:قمصان يوسف:ص٢٤–٢٥.

إلى فعل خناق، والتخانق يثير دلالات الاختلاف والتشاجر والإصرار؛ ومن ثم يوحي تعبير فحيح أنوثة يشتد حول خناقي بإصرار زليخة على تحقق أنوثتها مع يوسف رغم اختلافه معها.

لكن يوسف على مستوى الصوغ الشعري يضعف ويعترف بضعفه الجسدي أمام أنوثة تخانقه: "**وجسمي ضعيف**"، ويتأكد الحضور الإلهي المنقذ في لحظة التجلي : " وهو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب"[1] ، أو الحلول مجازا في جسد يوسف "**كان لابد لله أن ينقذ صورته في**"، ويأتي التعبير: "**فلما هممت وهمت**" ذو الكثافة الدلالية العالية، المتناص مع الآية القرآنية "**وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِ**" **سورة يوسف آية ٢٤**، فالتركيز على فعل الهم يوحد بين الاثنية يوسف/زليخة الذي تحققه فاعلية الهم المشترك الفعلي التوسطي بينهما.

ونتيجة لفاعلية الهم يتعمق التجلي الحلول الإلهي في يوسف إذ تشكل القصيدة المدهشة صورة الحلول من الأعلى :"**تدلت مراياه من خشب السقف**" مرايا الحق والحقيقة، وفي هذه اللحظة تدخل زليخة رغم التشه عالم الإثم : "**وأن زليخة ليست سوى صرخة الإثم**" إذن يشكل هذا التعبير انقطاعا لفاعلية التشه في جوانية يوسف أمام حس الإثم.

وتبدأ صورة حركية تصاعدية جديدة في قميص الشهوة لتجسد سلسلة من التحولات التصاعدية، في الاستجابة اليوسفية الداخلية لهكذا التجلي والحلول الإلهي فيه، تؤكد هذا الانقطاع والبعاد والعودة إلى الذات اليوسيفية في حال جمالها الأول: تبدأ من حركة الاستدارة "**فاستدرت إلى الخلف**" نقيضا للحركة الداخلية "**هممت**".

ثم تتصاعد الصورة الحركية من حركة الاستدارة إلى حركة عدو "**أعدو وراء جمالي**" ويأتي بعدها التعبير الدال على حركة زليخة "**ويعدو ورائي نباح الدماء المخيف!**" فالتركيز على فعل العدو في الصورتين الحركيتين السابقتين يشي بانفصال الاثنية يوسف/زليخة ، يشي بحالين متناقضين أحدهما حال يوسف وثانيهما حال زليخة ، ففاعلية العدو في التعبير الأول تعبر عن التعفف- أعدو وراء جمالي- أما فاعلية العدو في التعبير الثاني-**ويعدو ورائي/نباح الدماء المخيف!**-تعمق نقيضه التشه

---

١ عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص١٧٤.

وتنشره في الجسد كله لأنها تجعل فاعليته تمارس في الدماء، والدماء تغذي كلية الجسد الإنساني .

٣-قميص الرؤية:

يجسد شوقي بزيع في قصيدة قميص الرؤية القميص الأخير من "قمصان يوسف" رؤية وجودية، رؤيته المتفردة للوجود، للإنسان وما يسكنه من غرائز، وليس يوسف سوى الجمال الكامن في داخلنا، لكن علينا لكي نكشفه أن نهبط إلى آخر البئر، إلى أحشاء الأرض، أن نرى الجمال في سوءة الطين فينا؛ وعلى هذا يستوجب على المقاربة تقسيم قصيدة "قميص الرؤية" إلى ثلاثة مشاهد:

أولها- مواجع يعقوب عليه السلام على بعاد يوسف.

ثانيهما- مشهد جمال يوسف الحزين.

ثالثهما-مشهد سوءة الطين.

وبعد هذه المقدمة اليسيرة نمضي في سياق تفصيل إضاءة قصيدة قميص الرؤية:

مشهد أول-مواجع يعقوب على البعاد: ما يزال شوقي بزيع يوظف تقنية القناع مستخدما آلية الحكي؛ فإذا كان في قصيدة قميص الشهوة (القميص الثاني من قمصان يوسف) انتحل شخصية يوسف ليحكي عن انشطاره نصفين وتمزقه بين حسين أمام أنوثة زليخة، فإنه هنا في قصيدة قميص الرؤية (القميص الثالث والأخير من قمصان يوسف) ينتحل شخصية يعقوب عليه السلام؛ ليقص بلسان حال حبه وحزنه وعماه مواجع غياب يوسف، ولواعج الاشتياق إليه وحلم عودته.

يوسف أجمل أخوته، فتبدأ الكتابة الشعرية بتقديم صور في صوغ جمالي يصف حالة شعورية عاشها يعقوب عليه السلام في الموروث الديني، وتقع مخيلة الشاعر على الطبيعة كدأبه من بداية قصيدته؛ ليختار من عالم الطبيعة معطياتها: (الكواكب، آذار، الورد، الشمس، الأرض، الماء، العشب ....إلخ)، ثم يختار مكونات من عالمه المعنوي وهي: (الانتظار، الحزن، الحداد.........إلخ).

ومن ثم تعمد الدراسة إلى الكشف عن النسق العلائقي الذي يربط بين هذه المكونات الطبيعية والمعنوية في هذا الصوغ الشعري، ومن الجدير بالذكر أن شوقي بزيع اختار أن يبدأ قصيدة قميص الرؤية بالكواكب فهي في الموضع الأعلى في بنية

القصيدة موضع الاستهلال، ولعل هكذا الاختيار المدهش يتوافق مع مقامهـــا ودلالاتهـــا في النسق الحلمي في الموروث الديني الذي رآه يوسف وقصه ليعقوب عليهما الـــسلام: " **إِذْ قَالَ يوسُفُ لِأَبِيهِ يا أَبَتِ إِنّي رَأَيتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوكَبًا وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ رَأَيتُهُم لـــي ساجِدينَ**" ﴿٤﴾ **سورة يوسف**، لكن مخيلة شوقي بزيع تقـــدم الكواكـــب فـــي مـــستهل القصيدة في حال ما بعد الرؤية في سياق سلب لأن حركتها مقرونة بالغيـــاب: غيـــاب يوسف وضياعه، إذ يقول الشاعر[1]:

تدور الكواكب من دون يوسف/ من دونه يتـــراكض آذار/ بـــين الـــشهور/ ليجبي شقائقه من دم الورود،/ من دونه/ يلطم الموج صومعة الانتظار/ المضاءة في قلب يعقوب/ والشمس تذبل فوق الشجر

يركز شوقي بزيع من بداية قصيدة قميص الرؤية على غياب يوسف وضياعه من خلال تكرير "**من دونه**" ثلاث مرات عبر أربعة تشكلات تصويرية حركية تتبنـــي على فكرة المحو والعدم ، ثلاثة منها في السياج السماوي العلوي ، والرابعـــة حركـــة قلبية في قلب يعقوب :

الكواكب التي تدور وينتفي دورانها بغياب يوســـف وضـــياعه، آذار الـــذي يتراكض بين الشهور "**ليجبي شقائقه من دم الورود**" وردة شـــقائق النعمـــان تحمـــل رمزية الموت والميلاد الجديد[2]؛ فالنقيض يمحو النقيض، والشمس التي إن أشرقت فوق الشجر تذبل ، والانتظار المضاء في قلب يعقوب إن يلطمه الموج يمحى ويتحول إلـــى نقيضه: اليأس .

مشهد ثان–جمال يوسف الحزين: إذا كانت حركة قصيدة قمـــيص الرؤيـــة الأولى تولد من رحم المواجع والأحزان، فإنها تتنامى صوب حس الجمـــال وصـــوره، في لحظة ألق إبداعي يدخل فيها شوقي بزيع جوانية "يعقوب" عليه السلام عبر التفاتـــة تعبيرية، فيها يستمر في انتحاله شخصية يعقوب والتباسها قناعا ، ويُدخل يوسف فـــي نسق علائقي مع الطبيعة في حال التلاشي والعدم، ليعبر عن جمال يوســـف وبراءتـــه

---

١ شوقي بزيع:قمصان يوسف:ص٢٨–٢٩

٢ شقائق النعمان: أسطورة كنعانية تمثل عودة أدونيس إله الخصب إلى الأرض من عالم الموت بزهرة شقائق النعمان، بعد أن قتله خنزير وحشي وقد وقعت في غرامـــه أفروديـــت آلهـــة الجمال وبرسفونة آلهة الأرض والموتى. انظر: فراس السواح: مغامرة العقل الأول، دراسة الأسطورة في سوريا وبلاد الرافدين– ط٧– دار الكلمة، بيروت– ١٩٨٨م– ص:١٧.

المفضيان إلى الغياب والضياع، وتتجلى في الكتابة الشعرية رؤيته المتفردة للوجود، للإنسان وما يسكنه من غرائز عبر تشكلات ثلاث تتأسس على ثنائية يوسف/الطبيعة[١]:

كان يوسف أعذب من نجمة/ تتزين للموت/ أطول من سروة/ بين نهرين،/ والقمح كان يدل على شعره/ كلما هبت الريح،

هكذا تستمر مخيلة شوقي بزيع في الاتكاء على النسق الثلاثي الذي بدأته من أول القصيدة، تشكله ثم ينحل، ثم تعاود تشكيله من جديد، إذ يبدع شوقي بزيع أوصاف جمال يوسف وبراءاته المفضيان إلى الغياب والضياع عبر نسق تصويري ثلاثي:

يقدم يوسف بعض من الطبيعة المتلاشية لكنه الأجمل: إنه عذب "**أعذب من نجمة تتزين للموت**" إن عذوبة النجمة وزينتها إن تحققت ماتت/تلاشي، يوسف "**أطول من سروة بين نهرين**" فالسروة لا تعيش بين نهرين تغرقها الماء/تلاشي، "**والقمح كان يدل على شعره كلما هبت الريح**" فالقمح لا يبقى بل تنثره الريح/تلاشي.

وتتنامى صورة جمال يوسف المفضي إلى الغياب والبعاد لكن حدقة الشاعر تنسحب إلى جوانية يوسف، وما زالت التركيبات الطبيعية مهيمنة على مخيلة الشاعر، وما زالت ثنائية يوسف/الطبيعة تدور في فضاء النص ، يراه الشاعر بعضا من الطبيعة فإذ يخترق ما وراء السطوح إلى الجوهر ليقدم ما هو أبعد من جمال يوسف الخارجي يطالعنا بحزن يوسف، يربطه بالطبيعة في حال بكائها، فالحزن بعض من جمال يوسف كما أن اسم يوسف معناه الحزن[٢]، ومما يضفي على الطبيعة جمالا: أنسنة معطيات الطبيعة، وأنسنة الحزن ذاته[٣]:

والحزن كان يسابق عينيه/ نحو دموع السفرجل،/ أجمل إخوته كان/ أشبههم خلقة بنحيب الثلوج/ على قمر في الحداد/ لذلك خبأته في حناياي.....

فإن خيال شوقي بزيع المبدع للحزن يقدم الطبيعة المفعمة بالبكاء وكأن جمال يوسف الفتان يتشكل بالحزن والبكاء :سفرجل يبكي والحزن يسابق عيني يوسف نحو دموعه ، فعينا يوسف إذن مفعمة بحزن يملأ فضاءها وفضاء النص، وثلوج تنتحب على قمر، وتأكيدا لجمال يوسف أجمل إخوته فإنه أشبههم خلقة بنحيب هذه الثلوج،

١ شوقي بزيع:قمصان يوسف:ص٢٨
٢ ويكبيديا (يوسف)
٣ شوقي بزيع:قمصان يوسف:ص٢٩

وفي مقابل جمال يوسف الفتان الحزين وهذا البكاء الكوني الذي يمارسه السفرجل والثلوج، يعترف يعقوب الذي يلتبسه الشاعر قناعا بحبه ليوسف وخوفه عليه من غيرة إخوته، بقوله : "**فقد خبأته في حناياي**" إن الكتابة الشعرية للتعبير عن الحب والحماية تضاءل جسد يوسف لتسكنه حنايا الصدر والنفس.

ويأتي التعبير الشعري" **دثرته بقميص الوفاء الملون/ من دونهم/ كي يضلل هذا الهياج السماوي/ عن فتنة الخلق،**" ليجسد تجربة شوقي بزيع العميقة في رؤية الوجود، رؤية الإنسان وسر غرائزه الكامنه وإغراقه في فتنتها والاستسلام لها. وفيه يكثف الشاعر استدعاءاته التراثية، فتتبع من الموروث التوراتي عند بعد القميص الملون الذي أهداه يعقوب ليوسف من دون أخوته، مما زاد من غيرة أخوته منه، إذ ورد في سفر التكوين هذا القول: **"وكان إسرائيل يحب يوسف أكثر من بقية إخوته، لأنه كان ابن شيخوخته، فصنع له قميصا ملونا.**"(تك٣٧:٣ ؛ مت١٧:٣)، وتمتد من بعد القميص الملون إلى المووث الإسلامي عبر آلية الاستدعاء بالقول: "**دثيريني**" بعد نزول الوحي على محمد صلى الله عليه وسلم وما أصابه من جزع، ساقه إلى حبيبته خديجة رضي الله عنها ، والذي ورد الإخبار عنه عبر النص القرآني المعجز عبر النداء " **يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ**" **سورة المدثر آية١**؛ للتعبير عن إيثار يعقوب ليوسف وخوفه عليه من إخوته، يفصل له قميص الوفاء الملون، ليدثره به من دونهم لحمايته من غرائزهم وشهواتهم "**كي يضلل هذا الهياج السماوي عن فتنة الخلق**".

مشهد ثالث–سوءة الطين: فالشاعر الذي يلتبس يعقوب الذي فصل ليوسف قميص الوفاء الملون كي يضلل الهياج السماوي، يتحول نحو الضد المقابل للسماء وهو الأرض، وكما اخترق ماوراء السطح إلى جوهر الطبيعة ليعبر عن جمال يوسف الفتان الحزين الذي يشبه نحيب الثلوج على قمر في الحداد، يخترق الأرض هنا ليعبر عن الوجود، عن الإنسان وسوءة الطين داخله[1]:

قلت له: يا بني/ ستبصر أشياء لم ترها العين،/ سوف تشق لك الأرض أحشاءها/ كي ترى سوأة الطين، / والزرع يركض أعمى/ أمام جراد النهايات،/ والماء يصعد نحو الينابيع/ مر المذاق،/ ولن يرث العشب/ عشب سواه

---

١ نفسه:ص٢٩–٣٠

إن اختراق ما وراء السطوح الكونية غدى طقسا إبداعيا لشوقي بزيع، فيه يركز على سوءة أحشاء الأرض التي قد تكون انعكاسا لسوءة الإنسان على هذه الأرض، عبر تشكلات حركية ثلاثة تؤكد فكرة النسق الثلاثي التي تنهض عليها بنية القصيدة الذي ينحل ثم تعاود مخيلة شوقي بزيع تشكيله – كما أشار البحث–.

وهذه الحركات تشير إلى زرع يؤكل، وماء لا يروي، وعشب ينقرض: أولها "**الزرع يركض أعمى أمام جراد النهايات**" وفيه يشخص الزرع فيركض، لكن الكتابة الشعرية تكشف عن حدة الألم وحتمية الافتراس بتوسع التشخيص وتحديد وصف الزرع الراكض بالعمى أمام جراد النهايات، وثانيها "**والماء يصعد نحو الينابيع مر المذاق**" فالماء أصل وجوهر ورغم حركته الصاعدة في أحشاء الأرض، فإنه يعبر عن الاحباط والخيبة لأنه هنا مر المذاق، وثالثهما "**ولن يرث العشب عشب سواه**" تأكيدا لغياب الخصب عن الأرض .

ثم تتنامى صورة سوءة الإنسان في الكتابة الشعرية عبر الانتقال من العام إلى الخاص، من سوءة جمعية الإنسانية إلى سوءة أخوة يوسف وشهوة الغيرة والافتراس، في خطاب يحمل توترا وتحذيرا يوجهه الشاعر إلى يوسف، يتخذ فيه موقف "المتحدث إلى"، لكي يقف من خلال خطابه هذا على بعد مناسب من شخصية يوسف، يسمح ليوسف أن يأخذ دلالة معاصرة خاصة بالشاعر، و يضفي على القصيدة والشخصية والتجربة قدرا أكبر من الموضوعية .

عبر آلية الحوار والخطاب إلى يوسف ينهمك الشاعر في استدعاء رؤية يوسف الحلمية التي تنبأ فيها بمجد آت، والتي رواها لأبيه يعقوب عليه السلام فخشى على يوسف من كيد إخوته، عبر آلية التناص بالقول مع كلام الله المعجز في سورة يوسف: **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (٤) قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ**(٥)، إذ يقول شوقي بزيع محورا النص القرآني المستدعاه، ليناسب تجربته الشعورية إزاء أخوة يوسف المعاصرين، الذي يرمز إليهم هنا بجمعية "**ذئاب**"، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزا لدلالات معاصرة[1]:

١ نفسه: ص٣٠.

سترى الشمس خاشعة/ والكواكب ساجدة تحت رجليك/ فاكتم عن الناس رؤياك/ كي لا تشم الذئاب التي/ تتقص أرواحهم/ ما تراه

ثم تتفجر الصورة عبر صراخ الشاعر وتساؤله: "**لماذا إذن؟** ومفاده الاستنكار[1]:

لماذا، إذن، لم يصغ/ لصراخ المرايا التي انشق عنها/ تورد خديه،/ وانحاز للذئب/ ضد وصايا الإله...

فالشاعر مايزال يتخذ من شخصية يوسف موقف "المتحدث إلى"، لكنه هذه المرة يجرد يوسف من بعض ملامحه التراثية، ويحوله إلى يوسف معاصر يحمل بذاته الجانب المعاصر من تجربة الشاعر، وذلك حين يورثه ذروة سوءة الإنسان، يقلب الموروث يقدمه "**منحازا للذئب** " رمز أخوة يوسف" **ضد وصايا الإله**"، "فالشاعر حين يتخذ من الشخصية موقف المتحدث إليها مستخدما بالنسبة لها ضمير المتكلم، فإنه قد يحتفظ للشخصية بملامحها التراثية، مستغلا هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة، وقد يجردها من دلالاتها التراثية، ويتركها تحمل بذاتها الجانب المعاصر للتجربة، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزا لدلالات معاصرة لا يصرح بها الشاعر".[2]

ومن الجدير بالملاحظة ذلك الحضور الإلهي على مستوى المجاز تجسده عناصر جديدة تدخل الصورة، هي: "المرايا– الإله" وهي تحمل بعدا صوفيا–كما أشار البحث– يعبر تعلق "يوسف" بالأغيار، بالأخوة المتجسد هنا في صورة انحياز يوسف للذئب، رغم مرايا الحضرة الإلهية، وشاهدها تورد خديه من أثر المشاهدة القلبية.

وهذه الصورة تعيدنا إلى صورة سابقة في قصيدة قميص الشهوة، حين جسد شوقي بزيع الحضور الإلهي المنقذ، في لحظة تجل في قلب يوسف، لتتحقق عودة يوسف إلى ذاته في حال جمالها وعفتها، أمام أنوثة زليخة، في قوله:

كان لابد أن ينقذ الله/ صورته في/ فلما هممت/ وهمت/ تدلت مراياه من خشب السقف

---

١ شوقي بزيع:قمصان يوسف: ص٣٢

٢ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، في الشعر العربي المعاصرمنشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس–ص٢٦٨.

وتلفتنا في الوقت ذاته إلى أن شوقي بزيع يستمد بعض معانيه من موروث صوفي، ترد فيه المرايا اصطلاحا في مقام شهود الحق على مستوى المجاز متجليا بصفاته[1].

ثم ينهي الشاعر قصيدته بصوت حاله، ليس بصوت حال يعقوب، وكأنه الراوي الذي ينهي الحكاية، موظفا آلية الحديث عن، ومختزلا لتجربة البئر، وسوءة الأخوة في ستة سطور شعرية، تبدأ الصورة حركتها من زمنية الغياب "**تدور الكواكب من دون يوسف.....**"، **ثم** توحي بمواجع الاشتياق والانتظار" **ولا الريح تحمل / نحو أبيه الذي شاخ/وقع خطاه....**"[2]:

تدور الكواكب من دون يوسف/ لا البئر عادت به/ مع خيول الشتاء/ ولا الريح تحمل/ نحو أبيه الذي شاخ/ وقع خطاه...

إذ فجأة ينتقل شوقي بزيع إلى العودة الحميمة ونشوة الحضور ، بعد تجسيده لغياب يوسف ومواجع الاشتياق والانتظار في قلب يعقوب بصورتي: كواكب تدور من دون يوسف، وريح لا تحمل نحو أبيه الذي شاخ وقع خطاه، فجأة ينتصب يوسف الجميل في الكتابة الشعرية متمثلا في "باقة عطر تهب على بيت يعقوب" :

ولكن باقة عطر بيت يعقوب / تهب على/ حاملة مع قميص ابنه/نجمتين اثنتين،/ تصبان في بئر عينيه/ ضوئهما المشتهى/ وتعيدانه من عماه

يأتي القميص هنا ليعبر عن أن غياب يوسف لم يكن غيابا مطلقا، وأن اشتياق يعقوب لم يكن نهائيا، وأن عماه لن يظل متحققا، القميص هنا تحقق حضور ليوسف ووعد بلقاء وعودة إبصار ليعقوب، القميص هنا استدخال جلي لموروث ديني، لقول قرآني معجز، إذ قال تعالى في سورة يوسف: "اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ" سورة يوسف آية ٩٣

ولكأن شوقي بزيع هنا يجسد حاله وحال أخوته (اللبنانين من دروزي وشيعي وسني ونروني، وحال وطنه لبنان الممزق الموزع بين الطوائف) وعن تعبه وتمزقه وحدة ألمه، وطنا يتهالك ويتمزق ، يريد أن يجد رباطا إنسانيا في سوءة الطين أو

١مرآة الكون: مصطلح صوفي بمعنى الوجود المضاف الواحداني، لأن الأكوان وأوصافها وأحكامها لم تظهر إلا فيه، وهو يخفى بظهورها، كما يخفى وجه المرآة بظهور الصور فيه. انظر عبد الرزاق الكشاني المتوفى ٧٣٠هـ: معجم اصطلاحات الصوفية- تحقيق عبد العال شاهين- ط١- دار المنار، القاهرة- ١٩٩٢هـ- ص:١٠٩.

٢ شوقي بزيع:قمصان يوسف: ص٣٢

سوءة الإنسان التي أورث يوسف ذروتها (ذروة السوءة) عسى أن يكون إخوة يوسف المعاصرين(شعب لبنان الممزق) ما يكفي من العفة والتعالي على شهوة تهالك الــوطن (لبنان) أملا في أن يعود سالما مثلما عاد يوسف.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا–المصادر:

١–القرآن الكريم
٢–الكتاب المقدس: إنجيل متى، وإنجيل لوقا
٣– بزيع (شوقي)، قمصان يوسف، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨م.

ثانيا– المراجع:

١–أبو ديب(كمال)،في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،ط١، ١٩٨٧
٢–أبوديب(كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين،بيروت،ط٣، ١٩٧٩م.
٣–أبوزيد (عبير)، تناص الألم، حضور الأندلس في نص محمود درويش، مجلة جامعة القصيم(فرع العلوم العربية والإنسانية).
٤–أبوزيد (عبير) والصاوي (كامل)، شعرية الخطاب النثري، دراسة تحليلية بنيوية لحلقات العزلة لمحمد علي شمس الدين، بحث منشور في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١٧م.
٥–أبو الرضا (سعد)، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السعودية، ٢٠٠٨م.
٦–الداية (فايز)، جمالية الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٩٦م.
٧–الدوسري (أحمد)، أمل دنقل شاعر خطوط النار،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط٤، ٢٠٠٤م.
٨–الزناد (الأزهر)،دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٢م.
٩–السيد (عز الدين)، التكرير بين التأثر والمثير، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
الدينوري (ابن قتيبة)،تأويل مشكل القرآن دار الكتب العلمية، بيروت،ج١، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠-السواح (فراس)، مغامرة العقل الأولى، دراسة الأسطورة في سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، ط١٩٨٨،٧م.

١١-الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م.

١٢-القاضي (محمد) ،معجم السرديات، دار الفاربي، لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

١٣-الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر ،منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط،١٩٦٧م.

١٥-الكشاني (عبد الرزاق) المتوفى ٧٣٠هـ، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.

١٦-(جاستون):جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر ،بيروت،ط٤، ١٩٨٤م.

١٧-بدوي (عبد الرحمن)، موسوعة الفلسفة،ج١،ط١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ج١،ط١، ١٩٨٤ م..

١٨-بروكس(كلينث)، المفارقة في لغة الشعر، ترجمة أحمد السعدني، دارحراء، المنيا.

١٩-بني عامر(عاصم) وآخرون، التذوق الأدبي بين النظرية والتطبيق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، السعودية، ٢٠١٢م.

٢٢-ديورانت (وايريل): قصة الحضارة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،بيروت، ج١، قصة الحضارة،السلطة الوطنية الفلسطينية - وزارة الداخلية - الخدمات الالكترونية" .أطلع عليه بتاريخ ١١ أغسطس ٢٠١٦.

٢٣-زيادة (معن)،الموسوعة الفلسفية العربية، عهد الإتحاد العربي، بيروت،ج١، ط١، ١٩٨٦م.

٢٤-صدر الدين ابن معصوم المدني (علي)، أنواع الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف ج٥، ط١، ١٩٦٩م.

٢٥-طعمة حلمي(أحمد)، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة المصرية العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٧م.

٢٦-عثمان(حمدي)، هؤلاء حكموا مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م.
٢٧-عشري زايد (علي)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٨-عصفور (جابر)،قضايا الشعر المعاصر، مجلة فصول،العدد الرابع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
٢٩-عناني(محمد)، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر،ط٣، ٢٠٠٣م.
٣٠-غنيمي هلال (محمد)، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر،القاهرة، ١٩٩٧م.
٣١-فتوح أحمد (محمد)،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف، القاهرة،ط٢، ١٩٨٤م.
٣٢-فكري الجزار (محمد)، العنوان وسيوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٩٨م.
٣٣-قصاب (وليد): مناهج النقد الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م.
٣٤-كورتر(آرثر)، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي،دار نينوى، دمشق، ١٤٣٠هـ.
٣٥-مارتن (مارسيل): اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر،القاهرة، ط١٩٦٤،١م.
٣٦-منظور(ابن)، لسان العرب،تحقيق علي الكبير وآخرون، دار المعارف،القاهرة،١٩٧٩م.
٣٧-مونقانو(دومينيك)،المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة محمد يحيات، وزارة الثقافة، ط١، ٢٠٠٥م.
٣٨-هوميروس، الألياذة، ترجمة،دريني خشبة، دار التنوي، القاهرة، ط١ ،٢٠١٣م.

ثالثا-المراجع الأجنبية:

٦١ pid. Gaclordg.London.pg